# Culture Teatrali

Studi, interventi e scritture sullo spettacolo

*24, Annale 2015*

la casa USHER

Vito Di Bernardi

# MERCE CUNNINGHAM E LA SCENA DEI MUTAMENTI

> È già tanto riuscire a comprendere di essere parte di un grande processo di crescita, divenirne consapevoli. Credo che ancora per troppe persone la vita sia fatta di momenti casuali senza un vero collegamento interno.
>
> Etty Hillesum, *Diario*

Nel 1951 il critico americano Walter Terry – uno dei massimi apostoli della *modern dance* – scriveva dei danzatori di Merce Cunningham: "[…] i loro scoppi di forza dinamica non sembrano provenire da nessun luogo né andare da nessuna parte"[1]. Questa mancanza di origine e di destinazione dei movimenti danzati disorientava Walter Terry che invece riscontrava rassicuranti legami drammaturgici e coreografici tra il balletto europeo e la *modern dance* da cui Cunningham si era ormai definitivamente allontanato abbandonando la Martha Graham Dance Company. Il paradosso è – come ci ricorda Deborah Jowitt, storica della danza di una generazione più giovane di Terry – che "quella critica negativa poteva essere considerata da un ammiratore di Cunningham un complimento"[2].

Infatti secondo Cunningham il movimento del danzatore non doveva rinviare a nient'altro se non a se stesso, non doveva significare nulla al di fuori del suo accadere sulla scena qui ed ora. Scriveva Jowitt in *Time and the Dancing Image* (1989):"Il tempo del danzatore di Cunningham non è quello che noi associamo al teatro e alla musica tradizionali. Gli eventi non si sviluppano gradualmente e non ci conducono in maniera inesorabile verso dei climax e delle diminuzioni di intensità. La causalità della fisica di Newton è stata abbandonata per una realtà più discontinua"[3].

Tempo discontinuo, spazio privo di un focus centrale, nessun riferimento narrativo ed emozionale, assenza di relazione tra musica e danza, e tra danza e scenografia: l'arrivo delle coreografie di Cunningham sui palcoscenici prima americani e poi europei ebbe quella stessa forza d'urto che il New Dada e la Pop Art ebbero sulle arti visive e che l'opera di Cage e Beckett ebbe sulla musica e sul teatro del secondo dopoguerra.

Il 1951, l'anno dello scritto di Walter Terry, è lo stesso di *Music of Changes*, con cui Cage introdusse per la prima volta il procedimento aleatorio nella prassi compositiva musicale. Il 1952 fu la volta del celebre *4'33"*. Cage con queste due opere preferiva la casualità e il silenzio – e insieme ad essi il concetto di sparizione della figura

[1] In D. Jowitt, *Time and the Dancing Image*, University of California Press, 1989, p. 287. D'ora in poi le traduzioni qui proposte sono di chi scrive.
[2] *Ibidem*.
[3] *Ibidem*.

dell'autore-demiurgo – alle complesse architetture dodecafoniche create da Arnold Schönberg, suo ex professore di composizione. Il 1953 è poi l' anno di *Erased de Kooning*, la non-opera di un giovane e ancora sconosciuto Robert Rauschenberg che espone – dopo averlo letteralmente cancellato – un disegno donatogli da Willem de Kooning, venerato caposcuola degli espressionisti astratti americani. Il 1953 è infine l'anno della prima di *En attendant Godot* di Samuel Beckett, un'opera in cui ancora una volta – come con la musica silenziosa di Cage, con il bianco assoluto di Rauschenberg – si cancellava qualcosa che fin lì era stata considerata essenziale; con Beckett scompariva infatti la tensione drammatica dell'impianto classico del teatro occidentale, l'idea stessa di intreccio.

Fino all'inizio degli anni Cinquanta, quando Cunningham fondò la sua compagnia, la danza artistica era concepita negli Stati Uniti e in Europa come un'arte drammatica ed espressiva. Questo non valeva soltanto per il balletto. Nella danza di ricerca sia l'astrattismo futurista e costruttivista, ispirato al mito della macchina, sia il radicalismo coreutico della *Absolute Tanz* del primo Laban erano stati abbandonati a favore di un ritorno alla narrazione anche attraverso l'impulso creativo dato dalla moderna regia alla messa in scena teatrale[4].

La necessità di una drammaturgia a fondamento del dettato coreutico accomunava – seppure da postazioni molto distanti, se non opposte – la *modern dance* e il balletto classico. La Giocasta grahamiana di *Night Journey* (1947) soffriva in scena così come la Giselle di Gautier creata poco più di cento anni prima. I due personaggi ovviamente non avevano niente in comune se non il fatto di essere… personaggi. Le coreografie del "ciclo greco" della Graham avrebbero dovuto esprimere nell' intenzione della sua creatrice – come ci ricorda Susan Foster –"la materia profonda del cuore umano" secondo le teorie freudiane e junghiane[5]. Il personaggio femminile in questi spettacoli di Graham, a differenza di quanto avveniva nel balletto classico, era protagonista di un cammino verso la consapevolezza e l'autodeterminazione. Soltanto George Balanchine, ispirato dalla svolta neo-classicista di Stravinskij, lavorava alla ricerca di una danza accademica pura, luminosa e cristallina. Balanchine aveva spogliato il balletto classico sia dal *pathos* e dal fiabesco di matrice romantica – eredità ottocentesca del *ballet d'action* noverriano – sia dagli effetti teatrali policromi che avevano contraddistinto l'eclettismo di Sergej Djagilev, inventore e direttore artistico dei Ballets Russes (1909-1929)[6].

Cunningham però andò oltre il formalismo estetizzante di Balanchine alla cui scuola egli aveva studiato non soltanto per arricchire e rafforzare con il classico la sua

[4] Sulle influenze reciproche tra la regia teatrale nel primo Novecento e i pionieri della danza moderna, cfr. V. Di Bernardi, *Cosa può la danza. Saggio sul corpo*, Roma, Bulzoni, 2012, pp. 33-43.
[5] S. Leigh Foster, *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, University of California Press, 1986, p.27.
[6] Uno dei critici più severi dell'eclettismo (e anche del sensazionalismo) dei Ballets Russes fu Gordon Craig. Cfr. A. Rood (a cura di), *Gordon Craig on Movement and Dance*, London, Dance Books, 1978; e anche V. Di Bernardi, *Gordon Craig e la danza moderna*, in "BibliotecaTeatrale", nn. 93-94, 2012, pp. 61-85.

tecnica di danzatore forte e leggero – un "Pegaso alato"[7] – ma anche per cancellare dalla sua formazione artistica l'impronta originalissima che vi aveva lasciato Martha Graham. La tecnica di quest'ultima infatti era espressione di una personalità vibratile, di un modo unico – e secondo Cunningham irripetibile[8] – di intendere la danza, che entrava in contrasto con il suo desiderio di sviluppare uno sguardo più ampio sul movimento umano.

Cunningham ruppe tra i primi il confine tra classico e moderno e liberò la danza dagli steccati di scuola e di stile aprendola a molteplici e nuove possibilità cinetiche. Per il coreografo americano il movimento quotidiano per quanto apparentemente scontato e abituale poteva diventare un movimento di danza se inserito dentro una cornice concettuale e artistica. Come i rumori e il silenzio entravano nella musica di Cage, come gli "oggetti trovati" per strada di memoria duchampiana venivano assemblati da Rauschenberg nei suoi *combine paintings*, così i movimenti quotidiani, sgraziati e banali entrarono a pieno diritto nelle coreografie di Cunningham insieme a quelli da lui "trovati" nella tradizione ballettistica e nella danza moderna e a quelli da lui stesso inventati e sperimentati per la prima volta sul proprio corpo. Le sue coreografie però non intendevano narrare qualcosa, rappresentare o esprimere idee e passioni; esse erano sequenze di atti significanti in sé; erano azioni in cui la danza né ricorreva al gesto intensamente espressivo della *modern dance* né tanto meno alla pantomima del balletto ma si manifestava come energia in movimento, come presenza, pura fattualità. Il suo formalismo era totalmente privo di quell'aurea sublime che emanava dai balletti di Balanchine e rimandava invece alle trame di una tessitura motoria prodotta e riprodotta serialmente, meccanicamente, in una sorta di grado zero della danza, di operazione coreografica ancora *in statu nascendi*. Il corpo in movimento divenne l'oggetto stesso della danza e come nella scrittura sperimentale di Gertrude Stein – evocata da Cunningham a più riprese[9] – la grammatica fu preferita alla ricerca dei contenuti. Il coreografo americano concepiva il corpo più come la sede di una generazione continua di movimenti che come uno strumento di metafore espressive o di raffinate trasfigurazioni estetiche.

Va ricordato che dietro quest'idea anti-metaforica e anti-illusionistica di danza che il coreografo americano ha coerentemente perseguito sino alla fine c'era l'esperienza degli happening americani e attraverso di essi c'era il pensiero di Antonin Artaud, che aveva ispirato con *Il Teatro e il suo doppio* il primo happening creato nel 1952 da Cage, Cunningham e Rauschenberg al Black Mountain College. Certo, il teatro della crudeltà con la sua ricerca di un gesto potente e catartico, il richiamo

[7] Cfr. le testimonianze relative al periodo grahamiano di Cunningham in *Merce Cunningham. A Lifetime of Dance*, film documentario di Charles Atlas (2000). Sybil Shearer attribuisce al giovane Cunningham anche una "qualità elfica" (cfr. *Dance in Review*, in "Dance News", March 1949, cit. in R. Kostelanetz, a cura di, *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*, New York, Da Capo Press, 1998, p. 29).

[8] Cfr. *The Dancer and the Dance. Merce Cunningham in conversation with Jacqueline Lesschaeve* [1991], New York-London, Marion Boyars, 1999, p. 67.

[9] Cfr. J. Waring, *Merce Cunningham: Maker of Dances*, in *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*, cit., p. 30.

all'urlo e alla trance, sembra distante anni luce dalle coreografie di Merce Cunningham caratterizzate da un'attitudine rilassata da parte dei danzatori e da una partecipazione alquanto straniata del pubblico. *Il Teatro e il suo doppio* appare invece molto più vicino ad altri protagonisti della scena newyorkese di allora, soprattutto al Living Theatre, la cui sede tra gli anni Cinquanta e Sessanta era all'interno di un edificio posto tra Sixth Avenue e 14th Street, occupato all'ultimo piano proprio dalla Merce Cunningham Company. Una pura coincidenza questa che ci dà però il senso dell'altissima densità artistica del Village e dei suoi dintorni in quegli anni. Rimanendo nella New York di allora, le idee e il teatro di Artaud sembrano molto più in sintonia con il caldo e vulcanico neoespressionismo di Pollock – la cui *action painting* è stata spesso associata alla danza drammatica e "primitiva" di Martha Graham – piuttosto che alla lucida e ironica visione della realtà fenomenica a cui tendevano i *collages* creati da Rauschenberg, che insieme a Cage collaborò tra il 1954 e il 1964 a molti spettacoli di Cunningham. Eppure Cage sentiva di avere un debito di riconoscenza verso Artaud come si evince da un'intervista rilasciata nel 1974[10]. La lettura de *Il Teatro e il suo doppio* gli aveva indicato – così come era avvenuto per Julian Beck e Judith Malina – la via verso un'esperienza teatrale puramente fisica e sensoriale – ma non per questo meno intellettuale – che negava al testo scritto la sua centralità e che rifiutava l'idea della presenza di un *logos* inscritto sulla scena in maniera aprioristica, prima dell'accadere dell'evento teatrale. Artaud aveva parlato di un teatro non teologico, privo del controllo di un Dio-Significato sull'essere vivente, sul presente. Per sperimentare questa libertà secondo Cage bisognava spezzare i legami pseudo-organici che univano sulla scena – anche attraverso l'opera demiurgica del regista moderno – i diversi linguaggi espressivi (musica, danza, parola, scenografia). Bisognava, in altri termini, negare uno dei miti più duraturi nella storia dello spettacolo, quello della scena teatrale intesa come "sintesi dei linguaggi". Così Cage ripensava nel 1974 i presupposti teorici dell'happening del 1952 al Black Mountain:

> Mary Carolin Richards aveva tradotto *Il teatro e il suo doppio* di Artaud e fu proprio da Artaud che traemmo l'idea che potesse esistere un teatro indipendente dal testo, e che, se pure conteneva un testo, non era necessario che questo determinasse le altre azioni: i suoni, i movimenti e così via, potevano essere assolutamente liberi, piuttosto che legati. E così, invece della danza che esprime la musica o della musica che esprime la danza, le due cose avrebbero potuto procedere parallele indipendentemente l'una dall'altra, senza controllo dell'una sull'altra. In questa occasione, estendemmo la cosa non soltanto alla musica e alla danza, ma anche alla poesia e alla pittura, e così via, e infine al pubblico, la cui attenzione non venne focalizzata su un'unica particolare direzione[11].

I critici americani degli anni Ottanta – almeno quelli più legati al movimento della *post-modern dance* e al suo minimalismo radicale – hanno pressoché ignorato questo

[10] Cfr. J. Cage, *Lettera a uno sconosciuto*, a cura di R. Kostelanetz, Roma, Edizioni Socrates, 1996, p. 162.
[11] *Ibidem*.

riferimento per certi versi anomalo e inaspettato di Cage al *Teatro e il suo doppio*, un testo che funzionò probabilmente come un iniziale e straordinario apripista filosofico per l'ideazione del primo happening del 1952. Quei critici si sono soffermati invece a lungo sull'influenza più diretta e pervasiva che su Cage (e Cunningham[12]) avrebbe avuto Marcel Duchamp, trasferitosi all'inizio degli anni Quaranta negli USA. Secondo il filosofo dell'arte Noel Carroll e Sally Banes – critica e studiosa di danza autrice di un libro importante e fortunato, *Terpsichore in Sneakers* – l'idea di spettacolo fondata sulla "chiarezza" (*clarity*) e la "separabilità" (*separability*) tipica delle coreografie di Cunningham è "analoga allo stile di pensiero di Duchamp", lucido, ludico e antiromantico, e si contrappone alla opera d'arte totale wagneriana che aveva influenzato anche Martha Graham, definita dai due studiosi, con una veemenza critica che oggi appare senz'altro eccessiva, "ottocentesca"[13]. D'altra parte lo stesso Cunningham aveva fornito un notevole punto di appoggio alle interpretazioni in chiave duchampiana del suo lavoro quando nel 1968 aveva omaggiato l'artista francese creando *Walkaround Time*, uno spettacolo ispirato a *Le Grand Verre,* l'opera incompiuta e forse più ermetica di Duchamp. Quest'ultimo era stato anche coinvolto – seppur marginalmente – nella creazione dello spettacolo alla cui prima fu presente a New York il 10 marzo del 1968, l'anno stesso della sua morte[14]. Chiamato da Cunningham sul palco era stato alla fine dello spettacolo lungamente applaudito insieme alla compagnia. Quello stesso spettacolo – che nel suo insieme può essere considerato una citazione – conteneva poi al suo interno anche la breve citazione di un'altra opera di Duchamp, il *Nu descendant un escalier*, a cui Cunningham rinviava in maniera ironicamente didascalica correndo elegantemente *sur place* mentre si toglieva di dosso e reindossava più volte dei panni color carne.

L'elemento della separabilità – tra musica e danza, e tra le sequenze di danza di una medesima coreografia – riconducibile alla tecnica dell'assemblaggio di Duchamp, viene indicato da Carroll e Banes come lo strumento principale dell'anti-illusionismo teatrale di Cunningham. Altri studiosi di danza coevi scriveranno a questo proposito di un "effetto di straniamento". Secondo Roger Copeland: "Cunningham è stato il primo coreografo a mettere in pratica le idee espresse dal formalista russo Viktor Šklovskij (che ha avuto una grande influenza sull'opera di Brecht) secondo cui l'arte rappresenta lo sforzo di rimuovere gli automatismi della percezione al fine di aumentarne la complessità e la durata"[15]. Effettivamente con Cunningham ci trovia-

[12] Scrive Richard Kostelanetz nel 1982, ricordando un contestatissimo spettacolo del 1963 di Cunningham presentato a New York appena di ritorno con la sua compagnia dalla prima e più che promettente tournée europea: "Un critico del *New York Times* scrisse che Cunningham sarebbe andato meglio senza la musica di Cage. Jill Johnston, il critico di allora del *Village Voice*, rispose dalle colonne del suo giornale che Cunningham senza Cage era come la Bibbia senza Dio". *Merce Cunningham, Dancing in Space and Time*, cit., p. 15.

[13] Cfr. N. Carroll - S. Banes, *Cunningham e Duchamp*, in *Merce Cunningham*, a cura di G. Celant, Milano, Charta, 2000, p. 172. Il saggio era stato pubblicato in inglese nel 1983 su "Ballet Review".

[14] Cfr. *The Dancer and the Dance*, cit., p.114; ma anche *Merce Cunningham. Fifty Years. Chronicle and Commentary by David Vaughan*, Denville (NJ), Aperture Foundation, 1997, pp. 163-166.

[15] R. Copeland, *Merce Cunningham e la politica della percezione*, in *Merce Cunningham*, a cura di G. Celant, cit., p. 146. Il saggio era stato pubblicato per la prima volta in inglese nel 1979 in "The New

mo di fronte a un lavoro coreografico che non interviene soltanto sulla macrostruttura compositiva della forma drammaturgica della danza, mettendone in crisi l'impianto narrativo (rappresentazione in danza di un libretto, di un plot, di una sola e singola idea) ma che, andando oltre, opera direttamente in profondità intervenendo sul micromontaggio delle sequenze delle singole azioni danzanti. Il lavoro di assemblaggio dei singoli pezzi non è regolato né da un principio narrativo di alcun tipo né si ispira al principio formalista del "montaggio delle attrazioni" teorizzato da Ejzenštejn. Com'è noto Cunningham in moltissimi lavori si è affidato al metodo casuale dell'I Ching cinese, scegliendo quindi le sequenze attraverso il lancio delle monetine o altre modalità aleatorie. L'eterogeneità delle singole sequenze di movimento – estratte a sorte da una serie predefinita – non è nascosta né viene riorganizzata dal coreografo in una nuova unità registica, come avviene nella *modern dance*. La "separabilità" delle sequenze danzate rimane sempre evidente e rileva in maniera chiara e lucida nella coreografia delle zone di incongruenza – almeno dal punto di vista delle sintassi della danza classica e moderna – che si presentano allo spettatore come una vera sfida percettiva. Ovviamente questa sfida vale in primo luogo anche per il danzatore che sperimenta su di sé soluzioni di movimento mai provate né immaginate prima.

Per Carroll e Banes questo modo di fare coreografia ha tolto alla danza un potere fin allora percepito – non solo in Occidente – come naturale, il potere cioè di creare un flusso di *simboli in movimento* attingendo a una logica e a un'energia misteriose e inconsce, diverse da quelle della comunicazione quotidiana. Un potere simbolico questo proprio e specifico del linguaggio del corpo e ben esemplificato dalla famosa affermazione di Isadora Duncan: "Se potessi dirlo non lo danzerei!". Scrivono Carroll e Banes:

> Gli elementi discontinui della coreografia di Cunningham la privano di una radicata e penetrante illusione del processo, caratteristica di gran parte della danza: quel processo che ha portato Susanne Langer a definire la danza il regno delle potenze virtuali. Le frasi di Cunningham si presentano come operazioni discrete, intricate, studiate e contenute; non generano l'illusione che una forza, magnetica o propulsiva, le attraversi o le leghi a movimenti adiacenti. È l'illusione di questa forza, che si trova comunemente nella danza pre-Cunningham, a conferire alla coreografia di tipo tradizionale un senso di coerenza e interconnessione, un senso cioè di totale intellegibilità fondato sull'illusione del collegamento causale. Senza questa ossatura, non abbiamo soltanto una forte impressione della separatezza delle frasi, ma anche la sensazione concomitante della presenza e dell' essere nel presente di ciascuna unità di movimento[16].

Sulla "sensazione della presenza" e dell'"essere nel presente" torneremo dopo. Se infatti è vero che il "presentismo" – per usare la terminologia dello storico François Hartog[17] – sembra un elemento ricorrente e universale dell'esperienza del danzare

Republic" e poi rivisto e ristampato nel 1983 per *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*, Oxford University Press.

[16] N. Carroll - S. Banes, *Cunningham e Duchamp*, cit., p. 173.

[17] Cfr. F. Hartog, *Regimi di storicità. Presentismo ed esperienze del tempo*, Palermo, Sellerio, 2007.

e del veder danzare[18] – e allora non sarebbe particolarmente collegato alla struttura anti-illusionista degli spettacoli di Cunningham, è anche vero che negli anni Cinquanta il tema della presenza, del qui e ora, della non-rappresentazione, divenne centrale nella riflessione e nella pratica delle *performing arts* statunitensi proprio a partire dall'esperienza dei primi happening[19]. Ma, soffermandoci sul tema della "separatezza", a quale scopo la coppia di artisti americani avrebbe *snaturato* la danza privandola della sua immediata e specialissima intellegibilità, del suo potere di creare per il danzatore e il pubblico potenti illusioni simboliche? Perché creare quel disorientamento di cui scriveva Walter Terry, incapace di cogliere un senso nei movimenti privi di una causalità, di un'origine e una destinazione? Roger Copeland, guardando retrospettivamente all'iniziale avversione della critica e del pubblico americani per le coreografie di Cunningham, vi legge anche una certa forma di insofferenza, di fastidio:

> Per gran parte della gente, c'è qualcosa di *innaturale* in questo desiderio perverso di volere complicare o post-porre il piacere sensoriale immediato che la danza può offrire. Dopo tutto, la gente non danza (o guarda una performance di danza) per ristabilire un contatto con il proprio corpo e riaffermare la parte"naturale" del proprio essere? Ciò che infastidisce in Cunningham è dunque proprio la critica mossa nei confronti della "naturalezza", il desiderio di sottrarre il naturale alla danza[20].

Bisogna ricordare che lo scritto di Terry, critico disorientato e forse, se ha ragione Copeland, anche infastidito, risale al 1951. È un periodo in cui la *modern dance* ha raggiunto dopo molte battaglie uno status culturale alto ottenendo una piena legittimazione nella società americana[21]. Essa, all'inizio degli anni Cinquanta, è ormai considerata negli Stati Uniti la danza artistica per eccellenza. Martha Graham e Doris Humphrey grazie alla creazione di un loro stile originale e alla messa a punto di una tecnica rigorosa sono riuscite nell'impresa di trovare un equilibrio tra sentimento e forma – ciò che era mancato alle pioniere Duncan e St. Denis – dando alla danza quella naturalità, diremmo meglio quella naturalità americana, che non era stata mai riconosciuta al balletto classico. Quest'ultimo infatti era stato percepito negli Stati Uniti come qualcosa di estraneo, distante dai comportamenti e dal sentire comuni. Soltanto l'alto magistero americano di Balanchine era riuscito ad

[18] Il concetto è stato recentemente ribadito dallo storico del teatro Didier Plassard in una lezione dottorale tenuta alla Università di Roma "La Sapienza" (dicembre 2014) dal titolo. *Storia e memoria nella creazione teatrale contemporanea*. A questo stesso concetto d'altra parte fa costantemente riferimento uno dei primi e più autorevoli storici della danza del Novecento, l'etnomusicologo tedesco Curt Sachs, per cui cfr. la sua *Storia della danza* [1933], Milano, Il Saggiatore, 1966.
[19] A questo proposito cfr. R. Schechner, *Actuals: uno sguardo alla teoria della Performance* (1970), in *La teoria della Performance*, a cura di V. Valentini, Roma, Bulzoni, 1984.
[20] R. Copeland, *Merce Cunningham e la politica della percezione*, cit., p. 147.
[21] Cfr. J. Martin, *La Modern Dance*, Roma, Di Giacomo Editore, 1991. Il volume, pubblicato negli Stati Uniti nel 1933, raccoglie una serie di conferenze tenute tra il 1931 e il 1932 alla New School of Social Research di New York. Martin nel 1927 aveva cominciato a lavorare come critico di danza al "New York Times". Insieme a Mary Watkins ("New York Herald Tribune") fu il primo critico di danza a scrivere regolarmente nei quotidiani americani.

accorciare quella distanza anche se a prezzo di un'astrazione estrema dell'ideale classico di bellezza.

Quando Carroll e Banes alla fine degli anni Settanta, come abbiamo visto, fanno riferimento alla teoria estetica di Susanne Langer, stanno contrapponendo le idee innovative di Cage e Cunningham a quelle di un'affermata intellettuale e accademica, allieva di Ernst Cassirer, che negli anni Cinquanta aveva dedicato delle pagine molto intense a favore della danza moderna. *Feeling and Form. A Theory of Art* viene pubblicato nel 1953 e si propone, come scrive la stessa filosofa americana, di:

> specificare il significato delle parole espressione, creazione, simbolo, significato, intuizione, vitalità e forma organica in modo che in funzione di esse sia possibile intendere la natura dell'arte e il suo rapporto con il sentimento, la relativa autonomia delle diverse arti e la loro fondamentale unità nel seno dell'arte, la funzione del contenuto e del mezzo usato, i problemi epistemologici della comunicazione e verità artistica[22].

Langer dedica due capitoli interi alla danza, "I poteri virtuali" e "Il cerchio magico", basandosi sulla lettura soprattutto di autori tedeschi. Fra di essi Curt Sachs, Rudolf Laban e Mary Wigman. Si tratta di un testo fondamentale che celebra, dopo il successo internazionale della *Ausdruckstanz* che ispirò anche la *modern dance* americana, la rinnovata capacità della danza di creare simboli potenti e in grado di esercitare, grazie all'illusione estetica, un'azione benefica sulla vita degli individui e delle società.

Anche secondo Copeland, che come Carroll e Banes rilegge Cunningham alla luce della *post-modern dance*, il coreografo ha operato una vera e propria rottura epistemologica rispetto alle poetiche della danza moderna tedesca e americana. Egli avrebbe smascherato la presunta naturalezza del loro linguaggio simbolico fondato sul sentire individuale, sulle emozioni personali del danzatore, e fondato soprattutto sulla convinzione che il corpo in quanto natura – a differenza del *logos* – fosse di per sé più vicino alle origini e quindi collegato direttamente e organicamente all'inconscio, al rimosso, al sogno, alla verità. Copeland vede invece in Cunningham un forte impegno etico, una vera e propria "politica della percezione" finalizzata alla creazione di un'arte intellettuale, di una danza che ha il potere di accrescere la flessibilità e la libertà della mente – piuttosto che liberare l'inconscio – grazie a uno spiazzamento continuo delle risposte "naturali" del corpo. Questo straniamento improvviso, questo "shock della libertà", sarebbe lo scopo principale dell'impiego della composizione aleatoria – attraverso I Ching – così come dello scioglimento del legame "naturale" tra l'impulso musicale e la risposta motoria. Il corpo per Copeland – che cita Marcuse e ne ricorda l'influenza nella cultura americana degli anni Cinquanta-Sessanta – sarebbe una costruzione sociale e non l'ultimo rifugio di una conoscenza originaria delle cose e del mondo. Più che assecondarlo – seguendo gli impulsi interiori – Cunningham preferisce ingannare il corpo per disinnescare i processi "naturali" e aprirlo ad una dimensione esterna, poli-ricettiva, di ascolto della complessità del mondo. Scrive nel 1978 Copeland:

[22] S.K. Langer, *Sentimento e forma* [1953], Feltrinelli, Milano, 1975, p. 11.

> Cunningham ci offre un kit di sopravvivenza per aiutarci a mantenere la nostra incolumità mentale, o per lo meno la nostra lucidità percettiva nello scenario urbano contemporaneo. [....] Anche se è vero che il lavoro di Cunningham non ha nessun valore *simbolico,* tuttavia esso ha un fine che va al di là di se stesso, quello cioè di allenare la nostra coscienza percettiva. L'importanza dell'opera di Cunningham non sta solo in quello che possiamo vedere e sentire, ma *nel modo in cui lo vediamo e lo sentiamo*[23].

"Verso il ripristino dell'oggettività": è questo il titolo molto esplicito di uno dei paragrafi finali della densa e intensa monografia che nel 2005 Copeland dedicherà a Cunningham. Secondo lo studioso americano, le coreografie di Cunningham, come le opere letterarie ispirate al *nouveau roman* di Alain Robbe-Grillet, "ci ricordano che, malgrado la nostra soggettività, esistono comunque un là e un lì" (*there is indeed a"there there"*)[24]. E citando Roland Barthes, scrive:

> Robbe-Grillet cerca di collocare il racconto sulla superficie; l'interiorità è messa tra parentesi; gli oggetti, lo spazio, la circolazione dell'uomo intorno ad essi sono promossi a soggetti. Il racconto diventa l'esperienza diretta di ciò che circonda l'uomo, senza che questo uomo possa ripiegare su una psicologia, una metafisica o una psicanalisi che lo avvicinino all'ambiente oggettivo che scopre[25].

Da Duchamp a Robbe-Grillet: Cunningham si porrebbe quindi sulla linea di un'esperienza del mondo aperta alla relazione con la pura fisicità degli oggetti e dello spazio. Ciò che ci sembra interessante in questa ipotesi teorica, che va al di là di ogni nozione banale di formalismo in danza ("il movimento per il movimento"; "la forma *vs* il contenuto"), è che Copeland non si sofferma sull' analisi della dimensione del tempo nelle coreografie di Cunningham. Il che non è un fatto casuale dato che è proprio il coreografo americano che sembra concentrarsi più sullo spazio (tra i danzatori e tra questi e l'ambiente circostante) che sul tempo[26]. In effetti in Cunningham tutto è spazio, almeno in maniera apparente; il tempo è un dato certo: è la cornice prestabilita, addirittura con precisione cronometrica (ricordate i *4'33"* di Cage?), entro cui la coreografia si crea nel rapporto sempre variabile tra la casualità che opera la scelta delle sequenze e dei singoli movimenti (attraverso il sistema dell'I Ching) e il successivo assemblaggio delle singole sezioni della danza e a volte delle singole parti del corpo da muovere secondo le indicazioni aleatorie. Il tempo dello spettacolo, la sua durata complessiva, decisa con estrema precisione prima del work in progress delle prove, "sospende" – come direbbe Barthes – il tempo interiore della memoria

[23] R. Copeland, *Merce Cunningham e la politica della percezione*, cit., p. 153.
[24] R. Copeland, *Merce Cunningham. The Modernizing of Modern Dance*, London-New York, Routledge, 2004, p. 275.
[25] *Ivi*, p. 277.
[26] Per Cunningham anche il tempo si spazializza. Scriveva nel 1952: "si può pensare la struttura temporale come uno *spazio di tempo* [s.n.] in cui ogni cosa può accadere in ogni possibile sequenza di movimenti e in cui qualsiasi durata di immobilità può aver luogo" (*Space, Time and Dance*, in *Merce Cunningham. Fifty Years*, cit., p. 67).

del danzatore. Con un processo inverso a quello di Pina Bausch, Cunningham tenta di annullare ogni biografismo nel suo lavoro e in quello dei suoi danzatori ignorando le sfaccettature psicologiche legate alla percezione individuale e collettiva del tempo. Cunningham tratta il tempo con l'occhio dello scultore. Le sue coreografie sono sempre presentificazioni, oggetti da circoscrivere e misurare istante per istante. Diverso, più coinvolgente e personale, è invece il suo rapporto con il ritmo che egli considera lo strumento principale per amplificare, canalizzare e sostenere l'energia del danzatore[27]. Sospeso nel tempo, il danzatore di Cunningham danza bilanciando, come scrive il coreografo stesso, le tre"cose che interessano il danzatore": il ritmo, l'energia e le posizioni[28].

C'è da chiedersi se questo "ritorno all'oggettività" di Cunningham – attraverso la pura iscrizione dell'energia del corpo danzante nell'*environment* – sia stato soltanto una reazione iconoclasta alla teatralità intensamente espressiva della *modern dance*, oppure abbia fatto parte di una "politica", come sostiene Copeland, finalizzata a sviluppare "una lucidità percettiva nello scenario urbano contemporaneo"[29], o piuttosto abbia sotteso, come noi crediamo, attraverso l'influenza del pensiero Zen, l'idea di una interconnessione profonda ed esplorabile tra corpo, mente e natura. Il ritorno all'oggettività potrebbe anche riflettere – perché no? – l'insieme delle tre possibilità.

Cunningham seguendo le orme di Cage si è avvicinato alle filosofie orientali (indiana, cinese e giapponese soprattutto) abbastanza presto, sicuramente già a metà degli anni quaranta[30]. La sua conoscenza del pensiero e della pratica Zen ebbe un impulso straordinario a partire dal 1950 attraverso l'insegnamento newyorkese di Daisetz Teitaro Suzuki. Nel 1952 il coreografo pubblica un lungo scritto dal titolo *The Impermanent Art*. Scrive:

> Quando coreografo uno spettacolo lanciando le monetine – secondo il caso quindi – io trovo in questo gioco delle risorse che non sono il prodotto della mia volontà ma un'energia e una legge a cui devo ubbidire. Alcuni credono che sia non umano e meccanico lanciare delle monetine per creare una danza [...] ma la sensazione che ho quando compongo in questa maniera è che sono in contatto con una risorsa naturale che è molto più grande della mia creatività personale, una risorsa che è molto più universalmente umana delle abitudini particolari della mia pratica e che emerge organicamente da una sorgente comune di impulsi motori[31].

[27] Cfr. *Energy and positions, clarity of the dances* in *The Dancer and the Dance*, cit., pp. 125-133.
[28] *Ivi*, p. 126.
[29] R. Copeland, *Merce Cunningham e la politica della percezione*, cit., p. 153. In *The Modernizing of Modern Dance* Copeland sosterrà che le coreografie di Cunningham sono espressione di un'attitudine contro la natura, contro i limiti e le trappole della materia. Esse – così come era stato per Duchamp e la sua "arte retinica" puramente concettuale -- tendono verso i nuovi media visuali e quindi aspirano ad una smaterializzazione corporea sempre più estrema della danza attraverso l'uso della televisione, di software come *Life Forms* e della *motion capture*.
[30] Kay Larson data l'interesse di Cage per lo Zen al febbraio del 1939 quando Nancy Wilson Ross diede una conferenza alla Cornish School di Seattle intitolata *Zen Buddhism and Dada*. Cfr. K. Larson, *Where the Heart Beats. John Cage, Zen Buddhism and the Inner Life of Artists*, New York, Penguin Books, 2013, p. 77.
[31] M. Cunningham, *The Impermanent Art*, in *Merce Cunningham. Fifty Years*, cit., p.86.

Di fronte al mondo e ai suoi eventi storici e naturali, Cunningham evita di sovrapporre giudizi ma controlla anche le sue reazioni emotive. Scrive: "Una cosa è soltanto una cosa. È bene che ad ogni cosa sia accordata questa attenzione, questo amore". E ancora: "Non dobbiamo preoccuparci di fornire relazioni, continuità, ordine e strutture per il semplice motivo che sono tutte cose inevitabili. E' nella natura delle cose"[32]. Per Cunningham le azioni danzate combinate dal caso producono di per sé un'espressione, una qualità emotiva e immaginifica – e come potrebbe essere altrimenti, si chiede – ma bisogna "permettere che essa si manifesti piuttosto che cercare di forzarla". Scrive sempre in *The Impermanent Art*, offrendoci una metafora che inevitabilmente richiama alla mente il noto carteggio tra Gordon Craig e Ananda Coomaraswamy sulla danza classica indiana:

> È questa "tranquillità" dell'attore o del danzatore che mi sembra essenziale. Una tranquillità che gli permette di distaccarsi e quindi di presentarsi completamente libero. Egli fa di se stesso una sorta di marionetta naturale che danza su una corda che è come un cordone ombelicale: madre-natura e padre-spirito muovono i suo arti, senza pensiero[33].

Questo abbandonarsi all'azione senza pensiero del danzatore-marionetta che si lascia muovere dalla sua partitura, un abbandonarsi che contiene in maniera paradossale l'elemento casuale della natura e quello umano del controllo ("l'accidente controllato"dell'arte Zen), è, nelle parole del coreografo, "la nostra estasi di danzatori". Essa "proviene dal dono possibile della libertà, l'esilarante momento che ci può dare questa esposizione alla nuda energia. Non si tratta di una licenza che ci prendiamo ma di una libertà che è coscienza completa del mondo e allo stesso tempo distacco da esso"[34].

Nel 1976 è stato Jack Anderson, il critico di danza del "New York Times", a tentare tra i primi di decriptare per il grande pubblico americano la "filosofia" delle coreografie di Cunningham, certamente indecifrabili per molti spettatori ma oggetti risplendenti di fascinosa energia danzante, a volte nonostante – come ha scritto Arlene Croce – le distrazioni causate da una "musica assordante"[35]. Per Anderson: "Esiste almeno un modo di guardare gli *Events* che ce li può rendere meno ostici, un punto di vista che emana dalla filosofia che inizialmente li ha prodotti. Cunningham, John Cage e gli altri artisti della loro cerchia, considerano l'arte come un'imitazione della natura – ma non in senso letterale, perché ciò porterebbe ad un'inutile replica degli oggetti. Piuttosto, essi desiderano imitare la natura nel suo modo di operare. Per essi l'universo è eraclitio, sempre aperto alle metamorfosi"[36]. Cage nel trattare la relazione tra arte e natura preferisce riferirsi a più riprese al saggio di Ananda Coomaraswamy sulla teoria estetica

[32] *Ibidem*.
[33] *Ivi*, p. 87.
[34] *Ivi*, p. 86.
[35] Cfr. *Merce Cunningham*, a cura di G. Celant, cit., p. 147.
[36] J. Anderson, *Dances About Everything and Dances About Some Things*, in *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*, p. 97.

orientale, *La trasfigurazione della natura nell'arte*[37], in cui, come ricorda il musicista, si afferma che "la funzione dell'arte è di imitare la natura nelle sue maniere di operare"[38]. Si tratta però di un tipo di imitazione del tutto particolare perché, soprattutto nello Zen, l'opera d'arte è considerata di per sé un'opera di natura quindi un evento, un fatto, una cosa[39]. Ecco allora che il rifiuto della narrazione, della metafora, del simbolo, di tutti gli apparati illusionistici del balletto classico e della *modern dance*, non serve a Cunningham soltanto per illuminare altri modi possibili di vedere e rappresentare il mondo, ampliando la conoscenza e adattandola ai nuovi paesaggi tecnologici, ma piuttosto diventa lo strumento – come lo era stato l'happening al Black Mountain College – per oltrepassare l'idea stessa di finzione e affermare la realtà dell'arte nella sua identità con la vita, la nuda vita delle cose. Scrive Cunningham nel 1952:

> Una sensazione che anche i danzatori dovrebbero avere è quella predominante in molti pittori, una sensazione che gli consente di costruire uno spazio dove le cose accadono. Imitando il modo come la natura crea uno spazio e vi pone dentro una gran quantità di cose, pesanti e leggere, piccole e grandi; tutte sono senza relazione alcuna ma ciascuna di esse si ripercuote su tutte le altre[40].

Potrebbe chiosare Alan Watts con una frase tratta dal suo *The Way of Zen* (1957):

> Non si conosce il mondo semplicemente pensandoci o occupandosene; si deve anzitutto sperimentarlo direttamente e prolungare l'esperienza senza balzare alle conclusioni [...] lo Zen vede la realtà direttamente, nella sua "quiddità". Per vedere il mondo qual è concretamente, non diviso da categorie, si deve certamente guardarlo con una mente che non pensi ad esso, vale a dire, che non formi simboli[41].

In questo modo Cunningham crea la coreografia come uno spazio naturale dove porre dentro movimenti di qualità differente ("cose pesanti e leggere, piccole e grandi") che non hanno alcuna relazione (la scelta è infatti affidata a I Ching) ma che si ripercuotono tra di loro. La coreografia è questo avvenimento, questa forma di ripercussione che si mette in moto. Per Cunningham, "nella danza un salto è un salto", è una "quiddità" (in sanscrito *tathātā*); questa attenzione per la cosa così com'è "elimina la necessità di sentire che il significato della danza stia in un altrove della danza, e successivamente elimina la preoccupazione di trovare una causa-effetto nei movimenti che seguono, liberandoci dalle nostre preoccupazioni sulla continuità e rendendoci chiaro che ogni atto di vita può avere la sua propria storia: passato, presente, futuro"[42]. Questo sprofondamento del danzatore nel singolo atto non è ovviamente un fatto isolato – né è privo di risonanze interiori – e per vie sue proprie partecipa al

[37] A. K. Coomaraswamy, *La trasfigurazione della natura nell'arte* [1934], Rusconi, Milano 1976.
[38] cfr. *Merce Cunningham. The Modernizing of Modern Dance*, cit., p. 197. Cfr. inoltre K. Larson, *Where the Heart Beats*, cit., pp. 133-135.
[39] Cfr. A. Watts, *La via dello Zen*, Feltrinelli, Milano 1976 (1957), p. 186 .
[40] M. Cunningham, *Space, Time and Dance*, in *Merce Cunningham. Fifty Years*, cit., p. 66.
[41] A. Watts, *La via dello Zen*, cit., pp. 167-168.
[42] M. Cunningham, *The Impermanent Art*, cit., p. 86.

riverbero della coreografia "trasformando – come ha scritto Marilyn V. Drown – lo spazio scenico in un campo di forze energetiche"[43].

Ripercussioni tra atti privi di relazione, formazione di campi di energia, esperienza del tempo sospeso, amplificazione dell'attimo, caso e ordine: il danzatore si trova immerso ed è esso stesso parte attiva di uno "spazio naturale", come lo ha chiamato Cunningham, di pure forze, spinte e tensioni di intensità variabile attivate secondo una via negativa, dalla rinuncia a coreografare non solo su un'idea di partenza ma anche su labili piste tracciate – per esempio durante le prove – dall'impulso di idee e intuizioni soggettive (del coreografo e dei danzatori). Questa forma di rinuncia ad agire intenzionalmente è chiamata nello Zen *wu-wei*, non-operare, un modo di abbandonare la propria mente, lasciandola lavorare da sola. Ha scritto Watts: "Il Tao è accessibile soltanto alla mente in grado di praticare la semplice e sottile arte del *wu-wei*"[44]. Come I Ching anche il *wu-wei* è una via negativa che serve a impedire quella che Cunningham chiamava in *The Impermanent Art* la "creatività personale" e attingere a "una risorsa che […] emerge organicamente da una sorgente comune di impulsi motori". Questa risorsa, questa sorgente comune, come insegnava Suzuki, è il Tao, "l'indefinibile processo del mondo, la via, la strada"[45]. Alle coreografie di Cunningham ben si adattano le parole di Alan Watts sull' arte del giardiniere:

> Il giardiniere giapponese non vuole imporre la sua intenzione alle forme naturali, ma si preoccupa piuttosto di seguire la "intenzione priva di intenzione" delle forme stesse, anche se questo implica la massima cura e abilità. Di fatto il giardiniere non cessa mai di potare, tosare, ripulire dalle erbacce, e regolare la crescita delle sue piante; ma compie queste azioni nello spirito di far parte del giardino stesso piuttosto che esserne un agente esterno. Non ostacola la natura perché egli stesso è la natura, e coltiva come se non stesse coltivando. Così il giardino è ad un tempo estremamente artificiale e straordinariamente naturale[46].

Per I Ching, il Taoismo e lo Zen, la natura delle cose è di carattere processuale (e per il Buddhismo ogni cosa animata e non animata è Buddha). Ma si tratta di una processualità senza scopo, senza *telos*. Ciò che conta è il mutamento continuo. E *Changes* (Cambiamenti) è il nome del volume che Cunningham nel 1968 pubblicò per raccogliere le sue note coreografiche. I Ching (il Libro dei Mutamenti) fornisce a chi lo interroga gli strumenti per osservare i mutamenti della situazione presente (di cui l'interrogante fa parte) e per accordarsi pacificamente con essi, senza mirare in avanti, senza porsi uno scopo. Scrive Watts:

> solo quando non v'è né meta né contesa i sensi umani sono pienamente ricettivi dinanzi al mondo. L'assenza di fretta implica pure una certa mancanza di intromissione nel corso naturale degli eventi, specie quando si sente che il corso

[43] M.V. Drown, *Merce Cunningham and Meaning: The Zen Connection*, in D. Vaughan (a cura di), *Merce Cunningham: Creative Elements* [1997], London-New York, Routledge, 2013, p. 19.
[44] A. Watts, *La via dello Zen*, cit., p.35.
[45] Cfr. D.T.Suzuki, *Saggi sul Buddhismo Zen I-II*, Roma, Edizioni Mediterranee, 2013.
[46] A. Watts, *La via dello Zen*, cit., p. 206.

> naturale segue dei principi che non sono estranei all' umana intelligenza. Come s' è visto, infatti, la mentalità taoista non produce o non forza nulla ma "fa crescere" tutto[47].

Nella trasformazione della natura in arte, secondo lo Zen, è in realtà l'arte a trasformarsi in natura perché ne assorbe le forme e i ritmi del mutamento senza che l'artista si interroghi, al pari della natura stessa e in quanto natura egli stesso, sulla finalità del cambiamento. In ogni caso e in tutti i casi il mutamento si configura come una crescita, un fatto positivo, in un bilanciamento spontaneo tra i principi opposti e complementari yin e yang. Carl Gustav Jung colse appieno la radicalità della filosofia dell'I Ching nei confronti del pensiero occidentale basato sul razionalismo cartesiano e sulla scienza positivista. Scriveva nel 1948 nella Prefazione alla prima traduzione in inglese del libro cinese:

> [Noi occidentali] non abbiamo sufficientemente tenuto conto del fatto che, per dimostrare le varietà invariabili della legge di natura, abbiamo implicitamente bisogno del laboratorio con le sue incisive restrizioni. Lasciando che la natura faccia da sé scorgiamo un quadro ben differente: ogni processo subisce delle interferenze parziali o totali da parte del caso, e ciò in misura tale che un regolare corso di eventi, rispettoso della legge, forma quasi un'eccezione in circostanze naturali. La mentalità cinese, quale io la vedo all'opera nell' I King, sembra invece preoccuparsi esclusivamente dell'aspetto accidentale degli eventi. Ciò che noi chiamiamo coincidenza sembra la cosa della quale questa peculiare mentalità principalmente si interessa, e ciò che noi adoriamo come causalità passa quasi inosservato. [...] Spesso la considerazione causale appare pallida e polverosa in confronto degli effetti pratici del caso. Va benissimo dire che il cristallo di quarzo è un prisma esagonale. È proprio vero – finché si prende di mira un cristallo ideale. Ma in natura non si trovano nemmeno due cristalli esattamente uguali, quantunque siano palesemente esagonali[48].

Jung oppone il punto di vista sincronico a quello causale. Nell'IChing l'istante è osservato nel dettaglio più piccolo e minuzioso: esso è composto da una copresenza simultanea nel tempo e dello spazio di eventi che includono sempre l'osservatore. Esiste una reversibilità continua tra osservato e osservatore. Non c'è separazione tra soggetto e oggetto così come avviene nella scienza microfisica dove l'osservatore è incluso nella realtà che si indaga. Per Jung "la mentalità cinese antica contempla l'universo in maniera paragonabile a quella del fisico moderno"[49]. Jung allude alle scoperte sulla relatività di Albert Einstein che, ricordiamo, è stato il riferimento fondamentale di Cunningham per la concezione di uno spazio scenico senza centro, in cui "ogni punto è ugualmente interessante e ugualmente in stato di cambiamento"[50].

[47] *Ivi*, p. 188.
[48] C.G. Jung, Prefazione alla traduzione inglese dell'I King (1948), in *I King. Il Libro dei Mutamenti*, Roma, Astrolabio, 1950, p. 12.
[49] *Ivi*, p. 14.
[50] Cfr. M. Cunningham, "*Torse". There are no fixed points in space*, in *The Dancer and the Dance*, cit., p. 18.

Inaspettatamente Jung nella sua Prefazione utilizza un modello letterario-drammaturgico per noi di grande interesse perché ci riconduce alle coreografie prive di climax di Cunningham, al suo rifiuto della teatralità classica. Scrive Jung:

> Il punto di vista causale ci narra una drammatica storia della maniera in cui D giunse all'esistenza; prese la sua origine da C che era esistito prima di D, e C aveva a sua volta un padre che fu B, ecc. La veduta sincronista da parte sua tenta invece di produrre un quadro altrettanto significativo della coincidenza: come accade che A, B, C, D, ecc. compaiono tutti nel medesimo momento e al medesimo posto? [...] tutti quanti sono esponenti d'una e della medesima situazione momentanea[51].

Le coreografie di Cunningham, anche quelle non create utilizzando il sistema aleatorio dell'I Ching, si presentano come una successione casuale di sequenze di movimenti. La casualità dell'assemblaggio crea un'apparente incongruenza in molti movimenti – per esempio attraverso improvvisi e "immotivati" cambi di direzione, accelerazioni e rallentamenti, interruzioni e riprese – ma il flusso costante di azioni – un flusso mantenuto anche nell'immobilità attraverso ciò che nelle arti marziali giapponesi è chiamato Zanshin – la precisione millimetrica degli spostamenti, dei movimenti delle singole parti del corpo, dei contatti tra danzatori, la tensione rilassata dei corpi e lo sguardo attento e aperto, l'ampio e sempre rinnovato vocabolario cinesico, tutto ciò è il risultato di un disciplinato e fiducioso abbandono al caso strutturato. Disciplina e spontaneità sembrano avere trovato il loro equilibrio. Il ritmo di un flusso continuo, di un calmo e condiviso respiro a-temporale delle cose rende omogenea e plastica la frammentazione del fraseggio casuale. Il flusso collega anche, secondo una logica interna al movimento – trovata con dura fatica di prove – le parti di un corpo a volte disarticolato dalle "innaturali" combinazioni sorteggiate, un corpo trasformato dal caso in una sorta di marionetta mossa da molteplici fili. Più che le forme, precisissime ma mai compiute e conchiuse, è il movimento stesso, sempre mutante, che fa la coreografia. Un movimento fluido senza finalità e scopo ma sempre vivo e che trova la sua ragione di essere nell'intensità stessa dell'esistere della danza qui e ora. Per Cunnigham la fluidità dell'acqua è "la natura della danza"[52]. Il fluire senza tempo, come ci ricorda Watts, è il Tao stesso, "una marea che sembra dormire. Troppo colma per suono o spuma"[53].

E la marea è una delle immagini coreografiche più intense e concrete che l'"astratto" e "formalista" Cunningham abbia mai concepito nel corso della sua carriera. È l'immagine dell'oceano di *Ocean (*1994), una coreografia-evento dalla durata insolitamente lunga per Cunningham, un'ora e mezzo[54], progettata insieme a Cage e a lui dedicata dopo la scomparsa del musicista nel 1992. *Ocean* è un universo liquido, denso e fluttuante di movimenti, suoni e rumori. Nulla è metaforico: danzatori, musicisti, pubblico, tecnici sono realmente immersi in un oceano di stimoli visivi ed uditivi. Il

[51] C.G. Jung, Prefazione, cit., p. 14.
[52] M. Cunningham, *Dance is like water*, in *The Dancer and the Dance*, cit., p.27.
[53] A. Watts, *La via dello Zen*, cit., p. 213.
[54] Novanta minuti è la durata usuale soltanto degli *Events*.

tempo dello spettacolo è realisticamente scandito da grossi orologi elettronici ben visibili da tutto il pubblico. La scena è un amplissimo spazio circolare, un'arena circondata a tutto tondo dagli spettatori disposti su alcune gradinate circolari. Dietro e sopra gli spettatori, su un' altra struttura sopraelevata sono distribuiti 112 musicisti che costituiscono il terzo cerchio, dopo quello dei danzatori in basso e quello del pubblico. In questo modo i suoni inondano dall'alto la scena provenendo da molteplici direzioni. Non vi è un direttore d'orchestra; due tra i 112 musicisti si occupano di mandare segnali a tutti gli altri nei momenti richiesti. La musica di Andrew Culver, che nasce dagli appunti lasciati da Cage, è composta di 32067 "eventi sonori" la cui scrittura occupa più di 2000 pagine. Simultaneamente una massa di suoni elettronici creati da David Tudor vengono prodotti dallo stesso compositore e altri operatori posti con le loro strumentazioni al livello dei danzatori. I suoni elettronici sono diffusi secondo un sofisticato sistema di amplificazione che crea nello spazio tre invisibili "architetture sonore" variabili ad ogni nuovo spettacolo. I suoni campionati vengono estemporaneamente distorti e deformati dagli esecutori. Sono i suoni dell'oceano: voci di mammiferi marini, suoni prodotti dai ghiacciai artici, dai pesci, da radar, sonar, dalle navi in viaggio. Sono, come Tudor li ha definiti, "I Diari dell'oceano". I quindici danzatori che partecipano allo spettacolo entrano ed escono di scena da quattro direzioni dello spazio circolare che variano ad ogni spettacolo attraverso il rinnovarsi delle operazioni casuali che provocano evidenti mutamenti nella coreografia. Quest'ultima è composta da 19 sezioni che raggruppano sequenze di danza scelte con il metodo dell'I Ching sorteggiandole da 64 sequenze di movimenti base (64 come gli esagrammi del sistema divinatorio cinese), raddoppiate successivamente in 128 sequenze. Tutte le sequenze-esagramma di partenza composte da Cunningham contengono un motivo circolare, delle curve, delle torsioni, dei giri. Scriveva Cunningham nel 1994 per la prima a Bruxelles nelle note del programma di sala:

> La coreografia disposta circolarmente ha dischiuso diverse possibilità soprattutto in termini di direzioni e di frontalità. Non si tratta infatti di uno spazio piatto ma curvo. Il numero dei cambiamenti possibili rendeva più lungo il lavoro coreografico e spesso dopo un'ora di lavoro ci si ritrovava ad aver coreografato soltanto 15 secondi. [...] Ogni volta buttavamo via parte del lavoro fatto e io mi accorgevo di tutte le possibilità mancate e allora attraverso [altre] operazioni casuali tentavo di recuperarle. È straordinario lavorare in uno spazio circolare, ciò ti conduce al lavoro di Einstein sullo spazio curvo, mentre noi di solito tendiamo a pensarlo piatto. Dicevo ai danzatori: dovete salire su una giostra che continua a girare senza fermarsi mai! Ho usato le operazioni casuali anche per determinare dove i danzatori dovessero rivolgere il volto in ogni istante della frase coreografica[55].

Cunningham ha descritto a diverse riprese il suo modo di utilizzare I Ching per coreografare spontaneamente a partire da elementi predefiniti. Il problema delle continuità, del creare quel flusso continuo così tipico delle opere di Cunningham, è stato affrontato negli anni dal coreografo con diverse modalità. In un'intervista del 1970

[55] In *Merce Cunningham. Fifty Years*, cit., pp. 271-272.

dichiarava: "Non ho mai in mente qualcosa di specifico che abbia un inizio e una fine ma è solo ripetendo una certa sequenza che l'idea, per quanto all'inizio potesse sembrare strana, prende consistenza e continuità"[56]. L'intero processo di creazione è sempre in mutamento, in crescita, in un continuo bilanciamento tra caso e struttura, tra principi opposti operanti in natura. Per Lao Tzu il Tao, "il processo del mondo", agisce spontaneamente. Ma questa spontaneità, come ci ricorda Watts in *The Way of Zen* : " non è, in nessun senso, una spinta cieca, un semplice potere capriccioso"[57].

Scriveva Peter Brook in *The Empty Space*:

> I danzatori di Merce Cunningham hanno una preparazione di grandissimo livello e una disciplina che consente una maggiore consapevolezza delle sottili correnti che fluiscono all'interno del movimento eseguito per la prima volta; la tecnica permette di seguire questo impulso sottile che non potrebbe essere espresso liberamente nei movimenti goffi della persona non preparata.[…]. Accade tutto in modo spontaneo, eppure vi è ordine. Il silenzio è ricco di potenzialità; caos, ordine, confusione e struttura. Tutto è sospeso. L'invisibile reso visibile è di natura sacra e quando Merce Cunningham danza è alla ricerca di un'arte sacra[58].

[56] M. Cunningham, *La coreografia e la danza* (1970), in *Merce Cunningham*, a cura di G. Celant, cit., p. 37.
[57] In A. Watts, *La via dello Zen*, cit., pp. 33-34.
[58] P. Brook, *Lo spazio vuoto* [1968], Roma, Bulzoni, 1998, p. 67.